

ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣΤΟΥ ΣΙΜΩΝΟΣ ΚΑΡΑ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑΣ (ΠΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΗΣ ΓΡΑΠΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ).

Το κεφάλαιο ((Μουσική έκφραση) του δίτομου Θεωρητικού της Μεθόδου της Ελληνικής Μουσικής του Σίμωνος Καρά, της σημαντικότερης, πιστεύω, θεωρητικής έκδοσης του αιώνα μας, γιατί αντιμετωπίζει για πρώτη φορά ολοκληρωμένα την Ελληνική μουσική ως σύστημα, μου δίνει την αφορμή για τη σημερινή ανακοίνωση.

Το κεφάλαιο αυτό δεν είναι απλά και μόνο πρωτότυπο, αλλά και μοναδικό σχεδόν στη βιβλιογραφία των έντυπων θεωρητικών¹, για την πληρότητα και τη σαφήνεια, την ακρίβεια και τη λεπτομερειακή καταγραφή, που μας αποκαλύπτουν συστηματικά το σύνδεσμο ανάμεσα στην παλαιά σημειογραφία και τη σημειογραφία των τριών Δασκάλων, αλλά και ανάμεσα στη γραπτή και την προφορική παράδοση. Γιατί νομίζω πώς δε διαφεύγει από κανένα, πώς ή προφορική παράδοση είναι προϋπόθεση για την ορθή ανάγνωση της γραπτής. Γι' αυτό κι ό Χρύσανθος αναφέρει στο Θεωρητικό του πώς «δια να φάλλη την κλίμακα ταύτην ό αρχάριος ορθώς πρέπει να την διδαχθή από μουσικόν Έλληνα»).

Το κεφάλαιο αυτό αναλύει τα σημάδια της χειρονομίας είτε «μετά φωνής» (ίσον μικρόν, οξεία, πεταστή) είτε μετ' αργίας (τζάκισμα), είτε άνευ φωνής και αργίας (ψηφιστόν, βαρεία, πίεσμα, όμαλόν, αντικένωμα, έτερον, τρομικόν και στρεπτόν). Καθώς βλέπουμε εδώ περιλαμβάνονται τόσο τα σημάδια που έχει διατηρήσει ή Νέα Μέθοδος όσο και εκείνα που εκφράζουν τη μέχρι σήμερα αδιάκοπη προφορική παράδοση, όπως το μικρό ίσο, ή οξεία, το πίεσμα, το τρομικό και το στρεπτό. "Ετσι, μ' αυτό τον τρόπο, τα τελευταία αυτά σημάδια προτείνεται από τον Σίμωνα Καρά να επαναφερθούν στη σημερινή σημειογραφία. Και πρέπει να πούμε ότι, τουλάχιστον οι μαθητές του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής και οι συνεργάτες μου στην Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία, διαβάζουν τα μουσικά κείμενα με τη χρήση των σημαδιών αυτών.

*

Το πρόβλημα της ενέργειας των χαρακτήρων της Χρυσανθινής σημειογραφίας ξεκινάει αμέσως με την καθιέρωση της νέας μουσικής μεθόδου που εφεύραν οι τρεις δάσκαλοι Χρύσανθος, Γρηγόριος και Χουρμούζιος. Με την κατάργηση των σημαδιών εκείνων της παλαιάς σημειογραφίας που καταγράφηκαν αναλυτικά στη Νέα Μέθοδο απλοποιήθηκε μάλλον (αλλά και ωθήθηκε καλύτερα) το προϋπάρχον μουσικό σύστημα, παρά δημιουργήθηκε καινούργιο. Γι' αυτό, κατά τη γνώμη μου, έγινε και αποδεκτό σε σύντομο, σχετικά, χρονικό διάστημα, επειδή ακριβώς δεν αλλοίωνε τη γραφή σημαντικά, δεν έκοβε τους δεσμούς της γραφής με την παράδοση –όπως έκαναν τα συστήματα που παρουσιάστηκαν πριν και μετά απ' αυτό, λόγου χάρη του Παλιέρμου και του Λεσβίου – αλλά ήταν μια εξέλιξη, φυσιολογική, θα μπορούσαμε να πούμε, του προϋπάρχοντος συστήματος.

Αυτός ο δεσμός της γραφής –όπως άλλωστε συμβαίνει και με τη γραφή της γλώσσας, κι ας μην ξεχνάμε την προέλευση των σημείων της μουσικής – είναι

θεμελιακός, γι' αυτό και ή υπέρμετρη αλλοίωση της γραφής είναι καθοριστική για την ύπαρξη ή τη σταδιακή εξαφάνιση της συγκεκριμένης μουσικής ή γλώσσας.

*

Πρώτη μαρτυρία για την εξακολούθηση της χρήσης της οξείας, μετά τη μεταρρύθμιση, υπάρχει σε μια φράση του Θάμυρι, μαθητή των τριών Δασκάλων, που είχε σταλεί στο Παρίσι για να χαράξει μουσικά τυπογραφικά στοιχεία και να τυπώσει τα πρώτα μουσικά βιβλία. Δημοσιεύεται στον πρόλογο του Δοζασταρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου που τυπώθηκε το 1821 από την Τυπογραφία Ριγνίου στο Παρίσι. «Δεν αγνοώ προς τούτοις, Διδάσκαλοι» γράφει ο Θάμυρις, «ότι το ολίγον μετά του κεντήματος ή κεντημάτων και ψηφιστού ευρισκόμενον, θέλετε να έχει το σχήμα της οξείας, ό καιρός όμως δεν μ' εσυγχώρει να διατρίβω εις ολίγον χρήσιμα πράγματα».

Θα σημειώσω δυο σημεία:

(α) Γιατί οι Δάσκαλοι της Πόλης ήθελαν (αυτό το ήξερε καλά ό Θάμυρις) το ολίγον να έχει το σχήμα της οξείας στην περίπτωση που αναφέραμε, αλλά, πιστεύω, αναλογικά και σ' όλες τις άλλες περιπτώσεις που δεν απαριθμούνται εδώ (δηλαδή οξεία πριν από το ίσον, ή ίσον πάνω σε οξεία με ψηφιστό κλπ.);

(β) Ο Θάμυρις θεωρεί λιγότερο χρήσιμο το να χαράξει την οξεία και να τη μεταχειριστεί, γιατί βιάζεται να τυπώσει τα βιβλία, και ξέρουμε³ πώς μέσα σε πέντε μήνες χάραξε τα τυπογραφικά μουσικά στοιχεία, ενώ στη Δακία, στο Βουκουρέστι, ο Πέτρος ο Εφέσιος έκανε —κατά τον Θάμυρι πάντοτε— τρία με τέσσερα χρόνια για να τα χαράξει.

Νομίζω πώς κανένας άλλος λόγος δεν μπορεί να είναι τόσο σοβαρός και δικαιολογημένος για τη διατήρηση της οξείας στα σημάδια της νέας μεθόδου από αυτόν που θ' αναφέρω αμέσως: Ή ενέργεια της οξείας σωζόταν στην προφορική παράδοση (και σώζεται, ευτυχώς, ακόμα μέχρι σήμερα στους παραδοσιακούς ψάλτες), ήταν διαφορετική από την ενέργεια του ολίγου, και φυσικό ήταν οι Δάσκαλοι να θέλουν και τη γραπτή απεικόνιση της ενέργειας αυτής. Δεν είναι καθόλου μακριά τα παλαιά θεωρητικά κείμενα, ή ό Κύριλλος ο Μαρμάρινος (α' μισό του 18ου αιώνα), ενώ είναι εντελώς σύγχρονος ο Απόστολος Κώνστας, που αναφέρονται στην ενέργεια της οξείας και των άλλων σημαδιών⁴. Θα ρωτήσει όμως κάποιος: Τότε γιατί κατάργησαν την οξεία από τον κατάλογο των σημαδιών της νέας μεθόδου;

Η απάντηση που θα δοθεί (και ισχύει για όλα τα σημάδια που ή προφορική παράδοση διατηρεί παρά την κατάργηση τους) πρέπει να λάβει υπόψη της τις ειδικές συνθήκες που επικρατούν όταν γίνεται μια οποιαδήποτε μεταβολή. "Ορισμένες αλλαγές θα κριθεί εκ των υστέρων ότι μπορεί να βελτιωθούν. Οι τρεις Δάσκαλοι προσπάθησαν ν' απλοποιήσουν τη μουσική γραφή χρησιμοποιώντας όσο το δυνατόν πιο λίγα σημάδια, ώστε να διευκολύνουν το έργο της εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής από τους νέους.

Η προφορική παράδοση που ερμηνεύει τη γραπτή είναι την εποχή εκείνη πολύ ισχυρή και δυναμική, κι ή μετάδοση της ενέργειας των σημαδιών από το δάσκαλο στο μαθητή είναι σαφής και ολοκληρωμένη. Δεν μπορούν να προβλέψουν πώς σε 100 χρόνια ή Βυζαντινή Μουσική θα διδάσκεται στο ελληνικό κράτος με κλειδο-κύμβαλο, κι ή

προφορική ερμηνεία της γραπτής παράδοσης θα έχει αποδυναμωθεί και Ισοπεδωθεί από την ευρωπαϊκού τύπου διδασκαλία στα διάφορα Ωδεία. Στην περίπτωση μεταγραφής της οξείας οι εξηγητές χρησιμοποίησαν σε ορισμένες περιπτώσεις την αναλυτική γραφή, του ολίγου με κεντήματα και γοργό, ενώ σ' αρκετές άλλες άφησαν ατόφια την οξεία, γνωρίζοντας πολύ καλά πώς οι μουσικοί για τους οποίους γράφουν, ξέρουν απέξω όλες τις θέσεις οπού πρέπει να ερμηνεύσουν την ενέργεια της οξείας, όπως ακριβώς γίνεται μέχρι σήμερα - στους ψάλτες πού γνωρίζουν την παράδοση και πού θ' ακούσουμε στα παραδείγματα. Αυτή την ενέργεια της οξείας ερμηνεύει στην οικεία παράγραφο του Θεωρητικού του ο Σ. Καράς και γι' αυτό προτείνει την επαναφορά της, αφού άλλωστε υπάρχει και στα πρώτα τυπωμένα βιβλία Βυζαντινής Μουσικής στο Βουκουρέστι στα 1820, το *Αναστασιματάριο* και το *Δοξαστάριο* του Πέτρου Λαμπαδαρίου, με την επιμέλεια του σπουδαίου μαθητή των τριών Δασκάλων Πέτρου του Εφεσίου (Παράδειγμα 1ο).

*

Ο ίδιος ο Θάμυρις ομολογεί πώς τα τυπογραφικά στοιχεία των εκδόσεων αυτών θέλησαν να μιμηθούν το χειρόγραφο κείμενο της μουσικής. Αυτό το επίτευγμα του Π. Εφεσίου – πού δε θεωρησε λιγότερο χρήσιμο για τότε τη χάραξη της οξείας – γίνεται σπουδαίο στις μέρες μας κι αποδεικνύεται πολυτιμότατο για την απόδειξη της ύπαρξης της οξείας, τόσο στη γραπτή όσο και την προφορική παράδοση. "Ας έρθουμε τώρα στις εξηγήσεις του Γρηγορίου και του Χουρμούζιου. Από τα υπάρχοντα αυτόγραφα τους στη βιβλιοθήκη του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου παρατηρούμε ότι μετέγραψαν ο καθένας χωριστά, σ' ένα μεγάλο αριθμό ογκωδών χειρογράφων, όλο σχεδόν το ρεπερτόριο πού χρησιμοποιούσαν ή και πού δεν χρησιμοποιούσαν πια στην εκκλησία. Η μεγάλη σημασία των δύο χωριστών μεταγραφών, πού δεν έχει ακόμα πλατύτερα ερευνηθεί, έγκειται στο ότι οι δύο εξηγήσεις μας δίνουν τα ίδια κείμενα με παράλληλες γραφές οι οποιες, ωστόσο, αποδίδουν στην πράξη, στην εκτέλεση, το ίδιο άκουσμα (Παράδειγμα 2ο).

*

Μια άλλη περίπτωση είναι εκείνη κατά την οποία βρίσκουμε στις δύο μεταγραφές μικρές διαφορές, πού οφείλονται νομίζω στην ευρύτερη ή ακριβέστερη ερμηνεία της μουσικής γραμμής, στα μελισματικά κυρίως μέλη, και πρέπει να έχει σχέση με τη διδασκαλία ή εκμάθηση από στήθους της συγκεκριμένης γραμμής (δεν εξετάζουμε εδώ την περίπτωση οπού τα παλαιά χειρόγραφα από τα οποία γίνονται οι μεταγραφές έχουν διαφορές) (Παράδειγμα 3ο).

*

Μα κι ο ίδιος ο εξηγητής - σε ορισμένες περιπτώσεις - μεταχειρίζεται συχνά διαφορετική διάταξη σημαδιών, μεταγράφοντας στη νέα γραφή για ν' αποδώσει συγκεκριμένη φόρμουλα της παλαιάς. Πρέπει να ερευνηθεί αν αυτό έχει κάποια σχέση με την αρκτικό φθόγγο της μουσικής φράσης και με τον ήχο στον οποίο τονίζεται το μέλος (Παράδειγμα 4ο).

*

Παρατηρούσε στα πιο πάνω παραδείγματα πώς ό τρόπος μεταγραφής είναι ό ίδιος με τον τρόπο της προφορικής παραδοσης, κι έχει την ίδια ελευθερία και την ίδια δυνατότητα ως προς τη μουσική έκφραση. Δηλαδή, με τη μεταγραφή του παραδείγματος 4, έχουμε την παλιά φόρμουλα μεταγραμμένη, με διαφορετικό κάθε φορά συνδυασμό χαρακτήρων (όπως στο Νο 1 ή 2 και 6 ή 7) αλλά με το ίδιο ακουστικό αποτέλεσμα. Κατά τον ίδιο τρόπο κεντήματα με ολίγον, αντικένωμα με απλή πού ακολουθείται πάντα από κατιόντα χαρακτήρα (απόστροφο με γοργό), αποδίδεται με ανάβαση διαστήματος τρίτης (δίφωνη ανάβαση) και καταγράφεται από τους σημερινούς ψάλτες πού κατά κόρον μεταφέρουν στη γραφή αναλυτικά την ενέργεια των σημαδιών⁵. Πέρα από το ότι την αναλυτική αυτή καταγραφή τη θεωρώ αρκετά επικίνδυνη, γιατί αλλοιώνει και φθείρει τη γραφή κι εξουδετερώνει ή (τουλάχιστον) αποδυναμώνει την ενέργεια των χαρακτήρων, με συνέπεια εκείνος πού συνηθίζει μόνο σ' αυτή να μην μπορεί να διαβάζει τα ίδια κείμενα στη γραφή πού υπολογίζει την ενέργεια των σημαδιών, ωστόσο μας δίνει μια σημαντικότατη απόδειξη για την αδιάκοπη συνέχεια, μέσα από την προφορική παραδοση, αυτής της ενέργειας των σημαδιών (Παράδειγμα 5ο).

*

"Αν ή πολύ αναλυτική γραφή των συγχρόνων ψαλτών μας κάνει διστακτικούς, ωστόσο τέτοια κι ακόμα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα για όλα τα χειρονομικά σημάδια μπορούμε να βρούμε σ' όλα τα έντυπα μουσικά βιβλία πού εκδόθηκαν από το 1820 και έπειτα. Αντίθετη γνώμη —μοναδική, απ' όσο γνωρίζω— για την ενέργεια των σημαδιών έχει ό Κων. Ψάχος⁶, ιδρυτής και καθηγητής τότε ακόμα της Βυζαντινής Σχολής του Ωδείου Αθηνών. Ανάμεσα σ' άλλα, εν μέρει δικαιολογημένα, γράφει και τα έξης: (αλλά και πώς είναι δυνατόν να παραδεχθώμεν ότι μόνον οι εν τω Πατριαρχικώ Ναώ σήμερον ψάλλοντες, ότι μόνον ούτοι πρέπει να διδάσκωσι την μουσικήν ίνα τηρηθή ως λέγουσι το ύφος' όταν ακούσωμεν διδάσκοντας αυτούς εν παραλλαγή το του πρώτου ήχου αίφνης "Κύριε εκέκραξα" ως έξης»; (Παράδειγμα 6ο).

Για την περίεργη παραγραφο αύτη του Ψάχου, μια υπόθεση μπορεί, νομίζω, να γίνει: Είχε άραγε ό Ψάχος τόσο πολύ επηρεαστεί από τη διδασκαλία της Ευρωπαϊκής στο Ωδείο Αθηνών ώστε να θέλει την παραλλαγή του βυζαντινού μέλους σαν να ήταν σολφέζ; Γιατί ό Ψάχος πρέπει να έχει ακούσει όλους τους πατριαρχικούς ψάλτες ως το 1904⁷ πού έρχεται στην Ελλάδα, ίσως μάλιστα πρόλαβε και τον Γεώργιο Ραιδεστηνό τον β'⁸. Μαθητής του Ραιδεστηνού υπήρξε ο Γεώργιος Βινάκης⁹, πού δίδαξε τη βυζαντινή μουσική στη Χίο. Μαθητής του Βινάκη είναι ένας σημαντικός σήμερα ψάλτης, ό Λεωνίδας Σφήκας (Καρυές Χίου 18-9-1921). Από τον Λεωνίδα Σφήκα, πιστό μαθητή καί τηρητή της διδασκαλίας του Βινάκη, θ' ακούσουμε την παραλλαγή του Κεκραγαρίου του Α' ήχου (Παράδειγμα 7ο).

*

"Ας ακούσουμε όμως τώρα μερικά παραδείγματα από έναν πιστό και συνεπή μαθητή του ίδιου του Ψάχου: τον αείμνηστο Θεόδωρο Χατζηθεοδώρου, (Φώκαια Μικράς Ασίας 1893 - Αθήνα 7 "Οκτωβρίου 1985) καθηγητή της Βυζαντινής Μουσικής και πρωτοψάλτη στο Μετόχι του Παναγίου Τάφου στην Αθήνα από το 1914 ως το

1985. Πώς συμβαίνει ό μαθητής του Ψάχου να εκτελεί αυτά πού ό Ψάχος κατηγορούσε; (Παράδειγμα 8ο).

*

Μα και στα μέλη πού έχει συνθέσει ό Ψάχος παρατηρούμε την πρακτική των εξηγητών Γρηγορίου και Χουδούζιου: στο ίδιο μέλος, την ίδια μουσική φράση την καταγράφει με διαφορετική διάταξη ή σύνθεση σημαδιών, πού ωστόσο έχουν το αυτό άκουσμα (Παράδειγμα 9ο). Το ερώτημα λοιπόν πού τίθεται είναι πώς δέχεται ο Ψάχος την αναλυτική γραφή της ίδιας γραμμής και δεν δέχεται την προφορική παράδοση πού την εκφράζει; "Άραγε ή θέση αυτή οφείλεται στη μη συνειδητοποίηση της σχέσης μεταγραφή από την παλαιά σημειογραφία - προφορική παράδοση, πράγμα ίσως αποδεκτό για ψάλτες με ελλιπή θεωρητική κατάρτιση, αδιανόητο όμως για θεωρητικούς της Βυζαντινής Μουσικής; Θα σας δώσω τώρα ένα παραδειγμα ερμηνείας χειρονομικού σημαδιού πού έρχεται από τους τρεις Δασκάλους μέσω του Αρχιδιακόνου Ανθίμου¹⁰, πού δίδαξε τη Βυζαντινή Μουσική στο Μεσολόγγι και άφησε ζωντανή μέχρι σήμερα παράδοση. Είναι Η παρακλητική πάνω από θέση στρεπτού¹¹, πού ερμηνεύεται με τρίφωνη ανάβαση (Διάστημα 4ης). Ψάλλει ό αείμνηστος Σώζων Μηλιώνης, άλλοτε Δήμαρχος Μεσολογγίου, πού έμαθε τη μουσική από τον μαθητή του Ανθίμου Αναστάσιο Χατζηιάδη και συνέψαλλε στα παιδικά του χρόνια -όπως μου διηγήθηκε ό ίδιος- με τους μαθητές του Ανθίμου, Κλεομένη Αθήνη, Ν. Κλαδεφτήρα και Δ. Μοσκέτο (ή ηχογράφηση έγινε το Δεκέμβριο 1982 στο Μεσολόγγι). Εδώ θα παρατηρήσουμε και την ανάλυση της φράσης «προς εαυτόν» πού θα την ακούσουμε ακριβώς πριν από τη λέξη ((θαυμάσια) (Παράδειγμα 10ο).

*

Από τις μελέτες θα ήθελα να σημειώσω εκείνη πού περιλαμβάνεται στο Γ' Μέρος της Θείας Λειτουργίας του Βασ. Παπαδούνη, πού εκδόθηκε στην Αθήνα στα 1939 και αναφέρεται εκτενέστατα στα της μουσικής ορθογραφίας, ήτοι «περί του ορθώς συνθέτειν και απαγγέλλειν τα μουσικά σημεία». Ο Παπαδούνης έχει μελετήσει τον Χρύσανθο και τον Απόστολο Κώνστα, και παραθέτει αρκετά συγκριτικά στοιχεία από τις έντυπες εκδόσεις, ενώ ερμηνεύει αναλυτικά τα σημάδια όπως απαντώνται στις διάφορες γραμμές (Παράδειγμα 11α). Στο πιο πάνω παράδειγμα ή ανάλυση με την εκτέλεση του ψηφιστού γίνεται με δίφωνη ανάβαση. "Ας ακούσουμε τουλάχιστον δύο παραδείγματα ακόμα με δίφωνη ανάβαση στην ανάλυση της ενέργειας της πεταστής με κλάσμα (Παράδειγμα 11β).

*

Πρέπει να πω εδώ πως, απ' όσο έχω παρατηρήσει, οι ψάλτες κατά πλειονότητα ερμηνεύουν την ενέργεια των χαρακτήρων χωρίς να εφαρμόζουν με κάποια συνέπεια ορισμένους κανόνες. Κυρίως ερμηνεύουν αυτό πού έχουν διδαχτεί σίγουρα, άλλοτε πάλι παίζει όρλο και ή φωνητική ικανότητα, ενδεχομένως και ή μουσική γραμμή. Αυτό αξίζει να ερευνηθεί Ιδιαίτερα όχι μόνο για ορισμένα μα για δ-λα τα σημάδια, για να έχουμε μια πλατειά και εμπεριστατωμένη εικόνα της προφορικής ερμηνείας. Στο απόσπασμα πού ακούσαμε (παράδειγμα 11 β) έχουμε δύο διαφορετικές ερμηνείες της πεταστής με

κλάσμα. Το ίδιο θα παρατηρήσουμε και στο επόμενο, που θα το ακούσουμε από τον Αθανάσιο Παναγιωτίδη (Κωνσταντινούπολη 1910 - Θεσσαλονίκη 1-1-1989). Είναι από το οκτάχο θεοτόκιο «Θεοτόκε Παρθένε» του Μπερεκέτη, ό στίχος "ό καρπός της κοιλίας σου" (Παράδειγμα 11γ)

*

Στις μελέτες πρέπει ν' αναφέρω επίσης την ανακοίνωση του Γιάννη Ζάννου στη φετινή συνάντηση στο Αββαείο του Ρουαγιω-μόν στη Γαλλία και την παρουσίαση ηχογραφήσεων από την Κωνσταντινούπολη, οπού έκδηλα αναγνωρίζει κανείς την ερμηνεία των σημαδιών¹². Πρόσφατα πληροφορήθηκα με πολλή χαρά πώς ό Δημήτριος Γιανέλλος έχει ήδη έτοιμη τη διδακτορική του διατριβή στην οποία έρευνα θέματα παρεμφερή με αυτά που ανέφερα¹³. Ένα χαρακτηριστικό σημείο της έρευνας, που εξάγεται από τις διαφορετικές συγκρίσεις μέσα από βιβλία και μαγνητοφωνήσεις, είναι ότι οι διαφορές που χωρίζουν τους νεοέλληνες θεωρητικούς – διαφορές που αφορούν στην ερμηνεία των σημαδιών της έκφρασης – δεν είναι τόσο μεγάλες όσο θα μπορούσε να υποθέσει κανείς συγκρίνοντας τα θεωρητικά τους.

*

"Ας δούμε όμως εδώ δύο τρία τελευταία παραδείγματα. Πρώτα ένα απόσπασμα του στίχου "Ευλογημένη συ εν γυναιξί", πάλι από το "Θεοτόκε Παρθένε" του Πέτρου Μπερεκέτη. Ψάλλει ό Αθανάσιος Παναγιωτίδης (Παράδειγμα 12ο).

*

Ένα παράδειγμα ομαλού σε κατάληξη β' ήχου από τον άρχοντα πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας, Θρασύβουλο Στανίτσα (Κωνσταντινούπολη 1910 - Αθήνα 1987) (Παράδειγμα 13ο).

*

'Ένα απόσπασμα από τον πολυέλεο του Πέτρου Λαμπαδαρίου "Δούλοι Κύριον", (ήχος πλάγιος του πρώτου) στο όποιο επισημαίνονται οι ενέργειες περισσοτέρων του ενός σημαδιών. Ψάλλει ό πατήρ Διονύσιος Φιλοφιλής (Μεγάλη Παναγιά Χαλκιδικής 1912 - Καρυές, Αγίου Όρους 1990) (Παράδειγμα 14ο).

*

Το θέμα της ενέργειας των χειρονομικών σημαδιών είναι τεράστιο για να εξεταστεί έστω και περιληπτικά στα στενότατα όρια μιας ολιγόλεπτης ανακοίνωσης. Είναι όμως θεμελιακό νομίζω, όχι μόνο για τη μουσική έρευνα στη σημειογραφία των τριών Δασκάλων ή στις παλαιότερες σημειογραφίες, αλλά και για τη σημερινή μουσική πράξη. Το ότι ό Σίμων Καράς συστηματοποίησε πρωτοποριακά, στο κεφάλαιο «Μουσική "Έκφρασις» του Θεωρητικού του, την εξήγηση της φωνητικής ενέργειας και της χειρονομίας των σημαδιών είναι πολλαπλά σημαντικό.

1. Βλ. και Σίμωνος Καρά, *Η Βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι, Αθήναι 1976"* Βασ. Κ. Παπαρούνη, *Η Θεία Λειτουργία, Αθήναι 1939*"Αβραάμ Ευθυμιάδη, Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής, έκδοση β', Θεσσαλονίκη 1972" Π. Κ. Κηλτζανίδου, Προουσσαέως, Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική... Εν Κωνσταντινούπολει 1881.

2.Χρύσανθου, Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, εν Τεργέστη 1832, σελ. 9.

3.Βλ. τον πρόλογο στο βιβλίο: *Δοξαστικά του ενιαυτού...* μελισθέντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου.... τόμος πρώτος, εν Παρισίοις, εκ της Τυπογραφίας Ριγνίου, 1821. Βλ. και Γεωργίου Γ. Λαδά, *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 1978, σελ. 28.*

4.Βλ. Gabriel Hieromonachos στη σειρά των *Monumenta Musicae Byzantine (Corpus de re Musica)* έκδ. υπό Christian Hanick και Gerda Wolfram, Βιέννη 1985, σελ. 43, στίχος 104. Επίσης βλ. χειρόγραφα Κουτλουμουσίου 461 και Εθνικής Βιβλιοθήκης 968, καθώς και Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής - Θεωρητικόν, Αθήναι 1982, τόμος Α', σελ. 183 κ.ε.*

5.Ο Βασ. Παπαρούνης, πού εκδίδει στα 1939 στην Αθήνα έναν τόμο με τίτλο *Η Θεία Λειτουργία,* γράφει στο τέλος του πολύ ενδιαφέροντος προλόγου του: «ΣΗΜ. Τα εν τη παρούση μελέτη λεχθέντα περὶ της φύσεως και ενεργείας των τροπικών υποστάσεων κ.λπ., παραδίδονται εις την δημοσιότητα ουχί προς τον τελικόν σκοπόν του να κάμωσι κατάχρησιν οι ιεροψάλται των αναλυτικών γραμμών, αλλά προς τον αντίκρυς αντίθετον τούτου σκοπόν, του να περιστείλωσι την παρ' άλλων γενομένην τοιαύτην κατάχρησιν συμπτύσσοντες τας κατακόρως αναλελυμένας γραμμάς».

6.Εφ. Φόρμιγξ, περίοδος Β' - έτος Γ' (Ε), αρ. 19-20, Αθήναι, 15 Ιαν.1908, «Περί ύφους», στη σελ. 3.

7.Ο Κ. Ψάχος γεννήθηκε μάλλον το 1866 (βλ. και Κ.Α. Ψάχου, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, ειδόσεις Διόνυσος, Αθήναι 1978, σελ.18).* Αντίθετα, ό Κ. Πάνας υποστηρίζει ως έτος γεννήσεως το 1869. Βλ. Κ. Πανά, *Η θεία και ιερά Λειτουργία, Αθήναι 1984, σελ. 18, σημ. 1.*

8.Γεώργιος Ραιδεστηγός ό β' (1833-1889), *Πρωτοψάλτης της Μεγ. Εκκλησίας (1871-1876)"* βλ. Γεωργίου Παπαδοπούλου, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, εν Αθήναις 1904.*

9.Γεώργιος Βινάκης (1865-1939), μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης από το 1920 του Μητροπολιτικού Ναού Χίου. Βλ. και Παν. Σ. Αντωνέλη, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, Αθήναι 1956.*

10.Για τον "Ανθιμο βλ. Κ. Ι. Πανά, *Τριάδιον, Αθήναι 1981, αντί προλόγου, σελ. 3-8.*

11.Βλ. Σίμωνος Καρά: *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής - Θεωρητικόν Αθήναι 1982, τ. Α' σελ. 218.*

12. Ο Γιάννης Ζάννος παρουσίασε τη διδακτορική του διατριβή το 1994 με τίτλο. *«Ichos und Maakam : Vergleichende Untersuchungen*

Zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Bonn: Orpheus Verlag, 1994 ». Η διατριβή αυτή περιλαμβάνει και καταγραφές ηχογραφήσεων από την Κωνσταντινούπολη με σημαντικό ενδιαφέρον για τη μουσική έκφραση.

13. Η διδακτορική διατριβή του Δ. Γιαννέλου παρουσιάστηκε τον επόμενο χρόνο (1987) στο Πανεπιστήμιο PARIS X Nanterre: Dimitrios

Gianello, *Musique Byzantine : Tradition orale et tradition écrite (XVIIIth-XXth siecles,)These de Doctorat, Université Paris X, 1987.*